STARY TEATR

ŻEGNAJ, JUDASZU

STARY TEATR

im. H. Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR TEATRU J. P. GAWLIK

IRENEUSZ IREDYŃSKI

ŻEGNAJ, JUDASZU

AKTORZY:

ANNA POLONY, JERZY BINCZYCKI, HENRYK GIŻYCKI, JERZY NOWAK, JERZY TRELA

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA:

KONRAD SWINARSKI

OD AUTORA

Kiedyś moja przyjaciółka, Anna M., lekarz psychiatra, będąc w nastroju liryczno-refleksyjnym powiedziała mi, że jestem pisarzem jednego tematu, a właściwie jednej sytuacji: przemocy. I miała rację.

Oczywiście inaczej to objawia się w liryce, inaczej w moich powiastkach i jeszcze inaczej w utworach teatralnych. Teatr, jako ta autonomiczna kraina sztuczności, będąca uproszczeniem a jednocześnie rozszerzającą metaforą, pozwala zarysować sytuacje

czyste; mechanizm przemocy dzięki temu może ujawnić się bez obudowy historycznej, obyczajowej czy też psychologicznej. Jest modelem. I tak samo jak model atomu pozwala scholarom — pomimo uproszczenia i sztuczności — dać pojęcie o budowie cząsteczki, tak samo teatr daje widzom możność ujrzenia w skrócie czegoś, co nieraz było przytłoczone mnóstwem detali, co było nieraz przez to niewyobrażalne jako całość. Jest w tym siła i słabość. Siła, bo teatr uwidacznia, słabość, bo zawsze grozi zbytnie uproszczenie — choćby tylko przez ograniczenie się do dwóch godzin spektaklu. Teatr jednak przez posługiwanie się aktorem, przez ucieleśnienie, daje możność uniknięcia tej pułapki. Stwarza sztuczną wiarygodność.

„Żegnaj, Judaszu" napisałem w 1965 roku. Od tego czasu napisałem kilka innych sztuk będących wariantami tej samej sytuacji, czy też: tej samej obsesji. Wynika z tego, że Anna M. jest nie tylko piękną kobietą, ale i znakomitym psychiatrą.

Ireneusz Iredyński

JUDASZ, WIECZNY

JUDASZ, WIECZNY ZDRAJCA

Judasz stał się zdrajcą z chciwości. Tak twierdzą trzy Ewangelie. Podają motywację jego postępku w sposób niejasny, tak jakby motywy te były albo oczywiste, albo nieznane i tylko rekonstruowane na zasadzie największego prawdopodobieństwa. Przypomina to bardzo zachowanie się sędziego w opowiadaniu Alberta Camusa pod tytułem „Obcy". Zarówno on, jak i inni biorący udział w rozprawie przeciwko zabójcy Araba, przeciwko człowiekowi, który zabił drugiego czło-

wieka, bo słońce świeciło mu w oczy, nie mogą się zgodzić z tym właśnie, że zabójstwo to zostało dokonane z przyczyn irracjonalnych. Z powodów nieistotnych, nie uznanych za ważne przez prawo i obowiązującą moralność. Dlatego też konstruują przeciwko oskarżonemu zespół dowodów, które nie tyle mają uzasadnić jego winę, ile wskazać takie motywy, które byłyby zrozumiałe dla ludzi. Tak właśnie jest w przypadku Judasza. Te trzydzieści srebrników wygląda podejrzanie: była to suma zdaje się niewielka i pełniła rolę raczej symboliczną. Można by przypuścić, że kapłani wręczali ją Judaszowi tylko dla skompromitowania go, a nie dla rekompensaty. Zdrada ta wygląda bardziej na czyn o charakterze ideowym, na wyraz protestu i niezgody na idee głoszone przez Mistrza, niż na chęć zysku.

Czwarta Ewangelia — ta, którą napisał św. Jan — jest odmienna w wielu punktach od trzech pozostałych. W opisie zdrady Jan zdaje się potwierdzać naszą tezę, która jest zarazem tezą Iredyńskiego. Otóż we wszystkich trzech tekstach Judasz nie jest wskazany przez Jezusa — w Ewangelii św. Jana jest. Więcej jeszcze — wszystkie ewangelie nie wspominają właściwie o motywach planowanej zdrady. Św. Jan wyraźnie podaje przyczynę. W momencie, gdy Jezus podawał Judaszowi kawałek chleba umaczany w winie, wskazując w ten sposób, kto go wyda, Judasz chleb ten wziął i zaczął jeść. I tutaj właśnie Ewangelista ujawnia nam mechanizm judaszowej zdrady: „A po kąsku wszedł w niego szatan..."

A więc to wyrok Mistrza czyni z Judasza zdrajcę. To on skazuje go na los, który go czeka. To on, niezależnie od woli ludzkiej, czyni człowieka tym, czym zostać — nie chciał.

Kogo jednak zdradza Judasz — ten na scenie? Kim w ogóle jest? To człowiek ambitny. Ambitny szlachetnie, chociaż nieprzyjemnie. Jest to bowiem ambicja mająca w sobie coś z szaleństwa. Judasz przez cały czas chce być wierny sobie. Chce z siebie uczynić miarę swoich postępków, sam sobie wyznaczać prawa i zasady postępowania niezależnie od wpływu świata. Ale tutaj spotyka go klęska. Jakaś wroga siła przeszkadza w spełnieniu tych jego założeń. Musi zdradzić samego siebie, to znaczy spełnić los ludzki, którym jest niedotrzymywanie przyrzeczeń danych samemu sobie.

Bo przeznaczeniem człowieka jest zdradzać siebie oraz innych — co zresztą zawsze prawie jest równoznaczne ze zdradą siebie. Dlatego też Piotr jest mocniejszy i pewniejszy niż Judasz. Piotr wie, że m ó g ł b y zdradzić. Zna i znosi pokornie swój status — status tego, który po trzykroć się zaparł, a mimo to stał się opoką — i tak dalej. Istotnie — tacy jak Piotr dokonują wielkich dzieł. Tacy jak on po śmierci mistrza rozpowszechniają idee, zamieniają je w materialne struktury wielkich imperiów, religii. Tacy jak on

tłumią wątpliwości i herezje, wchodzą w układy z wrogami, są elastyczni, pragmatyczni i... mądrzy. Jedynie tacy jak Judasz są wierni idei, to znaczy są wierni sobie. Giną prędko i niechlubnie, bo najczęściej bywają mało użyteczni dla elastycznego z natury rzeczy ruchu, nieużyteczni lub nawet niebezpieczni.

Gdy Piotr przychodzi na spotkanie z Judaszem wie przypuszczalnie, że nie zdradził on swoich towarzyszy. Ale wie także — bo wiedza o naturze człowieka jest mu dana — że niebezpiecznie jest zawierzyć kryształowym idealistom. Tacy bowiem za nic mają polecenia, za nic potrzeby organizacji. Liczą się w rozumieniu nie tylko intencje, ale i sposoby realizacji. Niech no tylko jakiś sposób wyda im się za mało szlachetny — już mają za złe, już wątpią, już są potencjalnymi, ideowymi, a więc najgroźniejszymi wrogami, a nawet zdrajcami... Wiedza Piotra o przydatności Judasza jako członka ruchu jest następująca: Judasz na pewno nie usłuchałby Piotra, gdyby ten kazał mu robić z Janem to, co Jan czyni z Judaszem na jego rozkaz.

Bity przez policję Judasz nie dlatego pozostał wierny, że kochał sprawę, której służył, ale dlatego, że chciał pozostać wierny sobie. Milczał, bo nie chciał zostać zdrajcą. Czegóż się jednak bał? Tego, że świat się skończy, rozpadnie i rozleci w kawałki, gdy zdradzi? Nie świat materialny, ale zasada tego świata: owo prawo moralne, które ustanowił czy odkrył Kant. Gdy ono zniknie rzeczywistość stanie się jałowa, przestanie być wartością, przestanie rozwijać się, zacznie wegetować. Świat utraci swoje kierunki: dobro i zło, przeszłość i przyszłość; stanie się obły i obojętny — jak człowiek, który będzie w nim istniał.

Wspomnieliśmy bohatera opowiadania Camusa „Obcy". Judasz boi się, że stanie się takim właśnie człowiekiem, czyli — jak nazywa to Iredyński — że stanie się człowiekiem nagim. Dla innych „sprawa" jest konsekwencją podziału świata na złych i dobrych. Dla Judasza inaczej. Dobre to jest to, co nie skłania go do zdrady, złe to, co najbrutalniejszymi lub najbardziej uwodzicielskimi sposobami pcha go w moralną otchłań. Oto zasada tej idealistycznej fantasmagorii. Dopiero potem nawarstwiają się tu inne założenia. Podział świata na dobrych i złych usamodzielnia się, Judasz uwierzy, że jego sprawa jest dobra tak samo jak dobra jest jego wierność sprawie. Wierzy, że narzuci światu zasadę porządkującą, którą jest dobro, że wynagrodzi krzywdy i wierzy w inne jeszcze naiwne utopie.

Ale w końcu zdradza! Dlaczego? Bo taki był wyrok losu; Bóg sprawił, że wstąpił w niego szatan. A czymże jest w tej

sztuce szatan? Szatan w ogóle, wedle najlepszej chyba definicji, to wieczny brak wszelkiego dobra. Brak totalny, połączony z brakiem sensu i brakiem porządku czyli brakiem jakichkolwiek podziałów w świecie. Skoro wszedł on w Judasza, Judasz przestał dostrzegać granicę dzielącą dobro od zła, sprawiedliwość od niesprawiedliwości. Świat zaczął mu się przedstawiać jako zbiór rzeczy podobnych do siebie, a nawet identycznych.

Przede wszystkim uderzyć musiało Judasza łudzące podobieństwo między dwoma małymi przedmiotami służącymi do wytwarzania ognia — tym w ręku przyjaciela i tym w ręku wroga — komisarza policji. Gdyby był ideowcem, dostrzegałby ogromną różnicę zarówno między dwoma zapalniczkami jak i między intencjami obu panów, którzy postanowili się nimi posłużyć przeciwko niemu — jeśli tak to można ująć.

I to przede wszystkim doprowadziło go do zdrady, że nie dostrzegł — oślepiony nagle prawdą olśniewającą jak błysk eksplozji — różnicy między torturami w imię sprawy a torturami w imię nieumotywowanej i groźnej nieufności. W tym właśnie momencie poczuł się człowiekiem nagim, poczuł się obcy prawom świata, które od niego odpadły jak zbędne utrudnienia. Zrozumiał swoją kondycję i zrozumiał swoją nędzę. Zdradził, bo stracił wiarę. Ową naiwną wiarę w dobro i zło, prawo i gwałt, rację własną i brak jej po tej drugiej znienawidzonej stronie. A skoro stracił wiarę, skoro zatraciwszy ufność zdradził sprawę i siebie poprzez sprawę — nie było już dla niego ukojenia. Nie było — mimo, że Judasz próbował szukać równowagi i zadośćuczynienia w miłości. Stąd motyw Dziewczyny, miłości jako niemożliwej rekompensaty, miłości wbrew czemuś — równie bezsilny i równie skopromitowany jak zasadniczy wątek sztuki — wątek walki o sens świata i godność człowieka. Skoro skompromitowała się idea zamieniająca się skutkiem małostkowości i nieufności w narzędzie przemocy, skoro Judasz zwątpił w sens i prawo własnej postawy a zwątpiwszy zdradził — miłość okazała się równie jałowa i pusta jak wszystko.

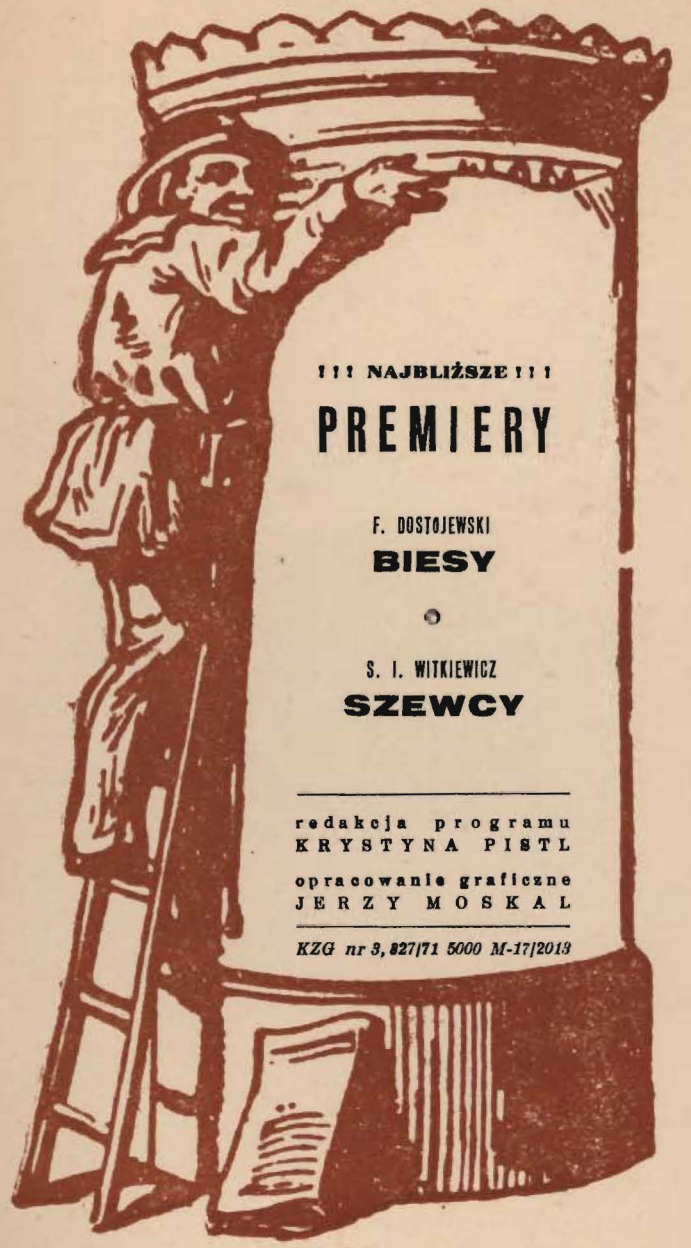
Pozostaje jeszcze pytanie — cóż by się stało z Judaszem gdyby nie wydał? Jeżeli by miał szczęście i przeżył wszelkie ataki, wszystkie nagłe i konieczne zmiany ruchu, to po dojściu do władzy zostałby być może wygodnym rentierem. Kimś takim jak wspomniany przez komisarza ambasador w Peru. Wtedy mógłby używać życia i nawet nie miano by mu tego za złe. Mógł na to czekać lat kilkanaście, gdy ruch się ulegalizuje, mógł mieć to zaraz — w zamian za kilka informacji udzielonych komisarzowi. Nie wystarczyło mu to jednak, chciał stworzyć alternatywę dla swojej życiowej szansy, cenę za rozsypującą się w ręku ideologię i deprecjonujące się ideały,

a jedyną rzeczą, którą mógł przeciwstawić swojemu życiu, była śmierć. Więc się zabił. Być może zrobił to z nudów, a być może kryło się w tym obrzydzenie do świata, który zatracił nagle swój sens i kierunek.

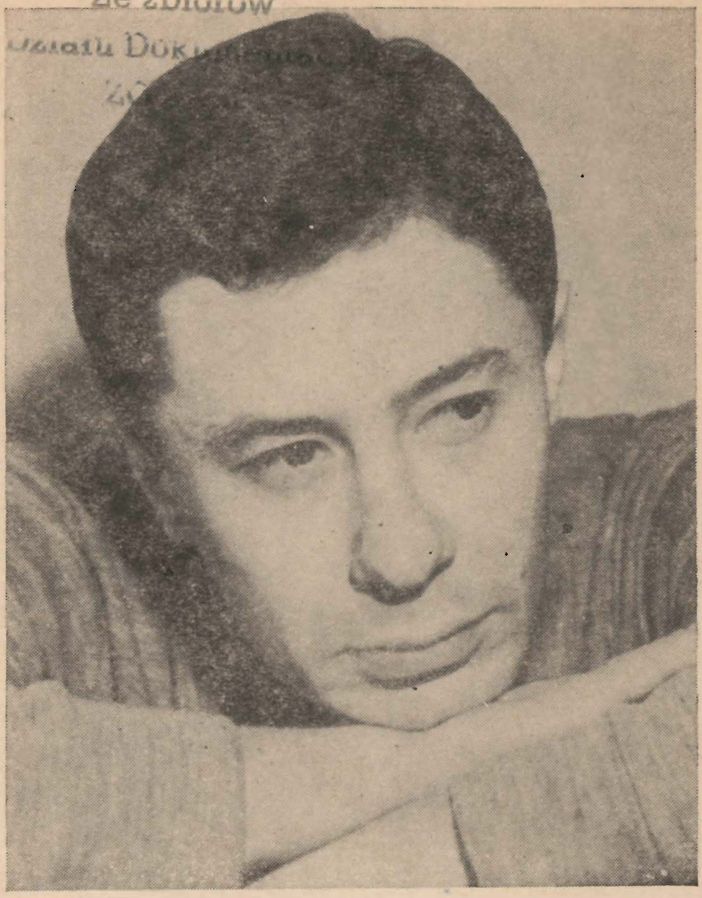
„Judasz" Iredyńskiego staje się w ten sposób współczesną parafrazą Ewangelii. Opowieścią o potrzebie dobra i konieczności nadziei, wnikliwą wiwisekcją zdrady i jej złożonych motywów, które rozgrywając się w umownym, nigdzie nie istniejącym świecie, rozgrywać się mogą równocześnie w każdym z nas. Sztuka analizuje człowieka uniwersalnego, postawionego wobec ostatecznego wyboru, zachowując w swej strukturze to, co na temat mechanizmu zdrady wypracowała przez wieki europejska kultura i tradycja intelektualna.

Trzecia w bieżącym sezonie (po „Mięsopuście" i „Zegarach") prapremiera polska konsekwentnego w tej mierze Starego Teatru zdaje się świadczyć, że polski dramat współczesny znalazł w tej scenie wypróbowanego sojusznika.

MACIEJ SZYBIST



Ze zbiorów
Działu Dok



IRENEUSZ IREDYŃSKI

Urodził się 4. VI. 1939 r. w Stanisławowie. Jest poetą, prozaikiem i dramaturgiem; autor trzech tomów wierszy „WSZYSTKO JEST OBOK", „MOMENT BITWY", „MUZYKA KONKRETNA"; czterech powieści: „DZIEŃ OSZUSTA", „UKRYTY W SŁOŃCU", „MENAGER", „CZŁOWIEK EPOKI"; zbioru opowiadań: „ZWIĄZKI UCZUCIOWE"; dziesięciu sztuk teatralnych: „MĘCZEŃSTWO Z PRZYMIARKĄ", „OSTATNI ODCINEK DROGI", „ROZBESTWIENIE MARKIZA DE SADE", „ZJAZD MATURZYSTÓW", „ZEJŚCIE DO PIEKŁA", „JASEŁKA-MODERNE", „ŻEGNAJ, JUDASZU", „NARKOMANI", „DOBROCZYŃCA", „SAMA SŁODYCZ"; pisze też słuchowiska, widowiska TV i scenariusze filmowe.

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR TEATRU: J. P. GAWLIK

Ireneusz Iredyński

ŻEGNAJ, JUDASZU

OBSADA:

Judasz	Henryk Giżycki
Jan	Jerzy Binczycki
Piotr	Jerzy Trela
Komisarz	Jerzy Nowak
Dziewczyna	Anna Polony

REŻYSERIA i SCENOGRAFIA:

Konrad Swinarski

Asystent reżysera: JERZY TRELA * *Konsultant sportowy: MAREK LECH*

Z-ca Dyrektora: Z. LORENOWICZ ■ Kierownik literacki: J. BŁOŃSKI

Inspicjent	*Stanisława Jastrzębska*
Sufler	*Zofia Morawska*
Kostiumy wykonane pod kierunkiem	
— prac. krawiecka damska	*Stefania Zaleszczuk*
— prac. krawiecka męska	*Józef Kania*
Dekoracje	
— pracownia stolarska	*Andrzej Skoś*
— pracownia malarska	*Kazimierz Łaskawski*
Prace ślusarskie	*Franciszek Miękina*
Peruki	*Marian Zaleszczuk*
Nakrycia głowy	*Halina Pazderska*
Obuwie	*Sp-nia Pracy „Gromada" — Kraków*
Gł. elektryk	*Eugeniusz Wandas*
Akustyk	*Andrzej Kaczmarczyk*
Brygadier sceny	*Józef Opolski*
Kierownik techniczny	*Jan Zawirski*

KIEROWNIK ORGANIZACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ — ANNA MIKUSZEWSKA

PRAPREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM W DNIU 14 MARCA 1971 R.

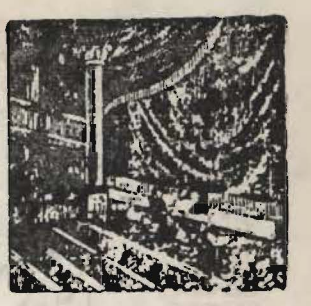
NR • 57

Sezon 1970/71

Prapremiera

14 marca 1971 r.

AFISZ TEATRALNY.



Urządzenie dla artystów teatru krakowskiego z 18. IX. 1843

III

O ROZDANIU RÓL

§ 17.

Wyznaczanie ról należy do przedsiębiorcy teatru lub w jego zastępstwie do regissera.

§ 18.

Aktor lub aktorka przyjęcia roli repertoarem oznaczonej odmówić nie może, chyba tylko w razie udowodnionej choroby, do czego potrzebne jest świadectwo lekarza teatru. Samo wzbranianie się przyjęcia roli z obowiązania się artysty wynikającej, pociąga za sobą rygór kary złp. 20, której opłacenie na fundusz właściwy, bynajmniej go od dopełnienia wskazanej mu roli uwalniać nie może.

§ 19.

Aktor lub aktorka wymawiająca się z przyczyny choroby od pełnienia swych obowiązków, a widziani w tymże czasie bądź w teatrze, bądź w miejscu jakiejkolwiek zabawy, za domem swoim, ulegnie karze od 12 do 36 złp.

§ 20.

Słabość lub choroba każda, o której w powyższym artykule jest mowa, świadectwem lekarza teatru popartą być winna, inaczej bowiem artysta lub artystka odnośnie do § 125. nie może żądać wynagrodzenia za czas choroby.

§ 21.

Żadna rola nie może być na inną zamieniona bez wiedzy i zezwolenia przedsiębiorcy teatru; na ten wypadek obiedwie zamieniające strony ulegają karze wyrównywającej dwunastej części swej miesięcznej pensyi.

§ 22.

Ilość ról nowych od których aktor lub aktorka przeciążeniem pracy wymawiać się nie może, zasadza się na następującem wyrachowaniu czasu oznaczonego do nauki:

a) do tragedyi lub komedyi wierszem tygodni pięć,

b) do tragedyi, dramatu lub komedyi prozą tygodni trzy,

c) do dzieł mniej jak cztero-aktowych tygodni dwa. Przeciąg tego czasu liczy się od dnia rozdania ról do dnia reprezentacyi publicznej.

§ 23.

Przedsiębiorca dyrektor artystów żądać nie może, ażeby artysta w trudnych i pracowitych rolach ciągle dzień po dzień występował, wyjąwszy trzy pierwsze powtórzenia dzieła nowego.

§ 24.

Przyczynę zaszłych zmian w rolach, przedsiębiorca teatru wyjaśnić winien Dyrekcyi Teatru.

§ 25.

Role nic nawet nie mówiące przeznaczone być mogą artystom, skoro godność wystawianych osób tego wymaga, żadne bowiem miejsce na scenie, które się do doskonałej przyczynia całości, poniżającem nie jest.

§ 26.

Niewolno jest żadnemu aktorowi lub aktorce bez zezwolenia przedsiębiorcy teatru, śpiewów, kawałków muzykalnych, scen, monologów i t.d. skracać, dodawać, odmieniać lub zupełnie wypuszczać, uchybiający temu urządzeniu podpada karze od 4 do 8 złp.

§ 27.

Z końcem każdego przedstawienia powinny być wszystkie role, albo partye śpiewu, które członkowie towarzystwa posiadają, inspicientowi oddane, który je przedsiębiorcy teatru zwraca; brakujące zostaną na koszt członka, który był w ich posiadaniu, odpisane.

— • —

Kobiety na scenie

Co do kobiet, te także wrodzona od dzieciństwa skłonność, połączona z potrzebą starania się o utrzymanie życia, sprowadza w sceniczne szranki. W ogólności — co w teatrach amatorskich łatwo uważać można — kobiety lepszemi są od mężczyzn aktorkami. Większa tkliwość, czułość, wrażliwość, które są życiem sceny, nadają im tę przewagę. Przymioty te, oraz bujna wyobraźnia, tłumiona życiem i zatrudnieniem, do którego są przeznaczone, mają tam szerokie pole rozwinięcia się i okazania w całej sile, — że zdaje się, jakby do objawu swego tej tylko szczęśliwej czekały sposobności. Role jednak wznioślejsze i więcej skombinowane potrzebują równie jak u mężczyzn głębszych studiów i szczególnych talentów. Rzadko słyszeć użalania na niewyuczenie się swych ról; mają też rzeczywiście mniej sposobności i potrzeb wydalania się z domu a zatem i więcej czasu, a może i więcej ambicji.

N. Ekielski, Kilka słów o teatrze, Kraków 1865, s. 14

Maria Joanna

Dziwne to zjawisko, że ta sztuka, tak ograna, tak znana, w której próbowały sił swoich wszystkie niemal pierwszorzędne artystki i wszystkie zarozumiałe mierności, zachowała świeżość i budzi jeszcze na scenie zajęcie; nie ma ona przecież żadnej wartości literackiej, ale ma to, co zawsze i wszędzie zapewnia powodzenie na scenie, to jest doskonałą budowę. I pod tym względem powinni by nad nią zastanowić się wszyscy nasi dramaturgowie, którzy z małymi wyjątkami składają zawsze dowody tak niesłychanego niedołęstwa w zawiązaniu i przeprowadzeniu intrygi dramatycznej; Maria Joanna posłużyć im powinna za dowód, co może dobra budowa sztuki: wyrosła ona niejako ze sceny i dlatego głęboko w nią zapuściła korzenie; nic ją też, nawet czas obalić nie zdołał; tymczasem najpiękniejsze myśli, najszlachetniejsze uczucia, najpoetyczniejsze poloty nie uchwycone w właściwe formy sceniczne, a przeznaczone na scenę padają za pierwszym przedstawieniem.

Inną zaletą Marii Joanny jest, że to prawdziwy dramat ludowy

[...] Dlatego to takie dramata, jak Maria Joanna, w wysokim stopniu rozciekawiają, a nawet rozgorączkowują niższe warstwy, których życie przedstawiają, wywołują huczne oklaski galerii i parteru, a zarazem zajmują wykształconą publiczność i z uwagą słuchane są przez loże. Wielka to, może największa, zaleta utworu dramatycznego, ażeby w równym stopniu zajmował galerię i lożę, parter i fotele. Tego przywileju używają w najwyższym stopniu arcydzieła króla dramaturgów, Szekspira. [...]

Przedstawienie Marii Joanny na tutejszej scenie było z małymi wyjątkami wcale udane. Rola tytułowa wymagająca więcej naturalności i czucia jak siły należy do zakresu ról dramatycznych odpowiednich talentowi pani Hoffman; toteż głównymi zaletami gry tej artystki była wielka prostota i naturalność, zupełny rozbrat z wszelkim, tak tu niewłaściwym patosem. Maria Joanna siłą swego uczucia, a nie deklamacją powinna wywołać wrażenie uczucia tym prawdziwszego, im prościej i naturalniej objawia się na zewnątrz; zrozumiała to pani Hoffman i ani razu nie wpadła w ton zwykłej bohaterki dramatu. Maria Joanna mówiła po prostu i dlatego właśnie nieszczęśliwa matka i żona była prawdziwie dramatyczną. W kilku scenach, doskonale odegranych, wrażenie wywołane było prawdziwe i silne, mianowicie w drugim akcie, gdy Bertrand zabrał jej pieniądze, w trzecim akcie z hrabiną de Bussieres, w chwili gdy Maria Joanna wraca do domu podrzutków, nie znalazłszy dziecka; a szczególniej w scenie, w której poznaje swoje dziecko, a która posłużyć może za wzór wyrobienia, a zarazem prawdy estetycznej [...]

Pan Ładnowski (syn) grał dobrze, naturalnie Bertranda, ale niezbyt był pewny roli, co mu się rzadko zdarza. Posiada on drogocenną estetyczną miarę, którą zauważyliśmy na przedstawieniu Marii Joanny, a którą nie wszyscy nasi artyści poszczycić się mogą; oto nie zapomina nigdy na scenie, że nie jest na niej sam, i nastraja się do tonu sztuki, i tak podczas scen dramatycznych, choć nieraz miał sposobność w roli Bertranda przerywać je komiczną, a efektowną przesadą, z prawdziwym taktem unikał tego. [...] Pan Fiszer grał najtrudniejszą męską rolę Doktora Appianiego; postać to nieco konwencjonalna z starej komedii, charakter okropnie czarny, a tym samym graniczący na scenie, dziś szczególniej, ze śmiesznością; otóż p. Fiszer nie tylko uniknął szczęśliwie śmieszności, ale miarą, oszczędnością niepotrzebnych efektów, stworzył postać zupełnie prawdziwą. Podnieść szczególniej należy grę p. Fiszera w trzecim akcie, kiedy odsyła Marię Joannę do domu obłąkanych.

S. Koźmian, Teatr, t. II, s. 47—49

W DWUSTULECIE STUDIÓW BOGUSŁAWSKIEGO W KRAKOWIE

Bogusławski, krakowski student

Przed dwustu laty przybył do Krakowa niepełna czternastoletni wyrostek, syn niezamożnego, ale pełnego fantazji szlachcica z Poznańskiego, Imć Pana Leopolda Bogusławskiego. Już 20 listopada 1770 immatrykulował się Wojciech Bogusławski w Akademii Krakowskiej, a przez cały r. 1771 był studentem szkół Nowodworskich. Ukończył tutaj trzecie i czwarte półrocze swoich studiów, kurs poetyki, a więc podstawowe wykształcenie literackie.

Z metryki szkół Nowodworskich można dowiedzieć się jeszcze, że Bogusławski mieszkał w Bursie prawników (Długosza), przy ul. Grodzkiej 52. Jego „informatorem" t. j. opiekunem pedagogicznym był ks. Józef Bogucicki, który właśnie w r. 1771 został seniorem bursy, wybitny przedstawiciel krakowskiego Oświecenia i późniejszy sprzymierzeniec Kołłątaja w dziele reformy akademickiej.

Bogusławski opisując po latach pracę nad swoim najsłynniejszym dziełem „Krakowiakami i Góralami", wywodzi ją ze wspomnień swojego pobytu w Krakowie:

„lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki które w niej brałem, związki krwi, które mnie tam łączyły, wszystko to przed moimi stanęło oczyma. Wezwałem całej mojej pamięci, całej zdolności do odmalowania ich zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw, a w krótkim czasie napisawszy znajomą aż nadto operę „Cud, czyli Krakowiaki i Górale", z ułożoną przez JPana Stefani muzyką, dnia 1 marca 1794 wystawiłem na scenę".

Dwustulecie nauk Bogusławskiego w Krakowie będzie upamiętnione ufundowanym przez Klub Miłośników Teatru kamieniem pamiątkowym. Zostanie on położony w Mogile, na miejscu akcji „Krakowiaków i Górali", na terenie dzisiejszej Nowej Huty.

O głaz w Krakowie dla Bogusławskiego

Przeszłość do teraźniejszości

Cny starzec... zdaje mu się, iż wczoraj żył jeszcze!...
Dotądże sławy jego nie uczcili wieszcze?
Dotąd kawałka głazu nikt mu nie poświęca?
O jakże twa społeczność jeszcze niemowlęca

K. Majeranowski, Przeszłość i teraźniejszość. Prolog przedstawiony na Teatrze Krakowskim dnia 11 listopada 1843. Kraków 1843, s. 10

Niedoszła gościna Bogusławskiego w naszym teatrze w r. 1800

Powróciwszy po blisko 5 latach ze Lwowa do Warszawy w maju 1799, zaraz po pierwszym sezonie Bogusławski wyjechał w czerwcu 1800 ze swoim zespołem na gościnne występy do Poznania. Tutaj otrzymał list od Jacka Kluszewskiego z Krakowa, męża — jak pisze Bogusławski — „który chociaż z obowiązku niemieckim widowiskom pierwszeństwo dawać przymuszony, zawsze jednak polskiej sceny utrzymywał znaczenie". Istotnie, Kluszewski przejął kierownictwo austriackiej sceny w Krakowie po to, ażeby wznowić na niej polskie przedstawienia. I nie czekał z tym długo. W liście do Bogusławskiego proponował mu, ażeby po zakończeniu występów w Poznaniu przyjechał z zespołem na 6 tygodni do naszego teatru i zapewniał z góry wielkie powodzenie. Nie wiemy niestety jak potoczyły się dalsze pertraktacje i co spowodowało że ten projekt Kluszewskiego nie został zrealizowany a Bogusławski zamiast do Krakowa — pojechał na resztę lata do Kalisza. Dopiero w dziewięć lat później publiczność krakowska ujrzała na naszej scenie ponad 50 przedstawień granych przez Bogusławskiego i jego aktorów.

opr. Jerzy Got

Krakowskie Zakłady Graficzne, Zakład Nr 3, zam. 327/71 5.000 M-17(2013)